

La hora Violeta.
Feminismo y
Canción Protesta en
la Obra de Nacho
Vegas

*La hora Violeta. Feminism and
Protest Song in the Work of
Nacho Vegas*

Sabrina Riva

Recebido em: 1 de junho de 2020
Aceito em: 30 de junho de 2020

Doctora en Estudios Literarios con Mención Internacional y Máster en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante, y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente regular en la UNMdP y como interina en la Universidad de Buenos Aires. Publicó *La garra suave. Representaciones de Miguel Hernández como escritor popular* y numerosos artículos sobre literatura española. Contacto: rivasabrina@yahoo.com.ar Argentina

PALABRAS CLAVE:

Nacho Vegas; Violeta Parra;
Violética; Canción protesta;
 Feminismo.

Resumen: En esta oportunidad, nos detendremos en la última obra del cantautor y poeta Nacho Vegas, *Violética*, de 2018, disco publicado a casi un año del centenario del nacimiento de Violeta Parra, en el que se recupera la figura y la voz de la artista chilena. Nos interesa, en particular, analizar cuáles son las razones del homenaje y qué vínculos tienen las producciones de ambos músicos. De las “canciones agitadóricas” de Parra a la canción comprometida del asturiano, los sonidos de la tradición popular se entrelazan con los más actuales y esta es reivindicada tanto en su rol creativo como en su rol político. En el seno del debate sobre el feminismo, además, la grabación de Vegas da cuenta desde su título, pasando por la interpretación de sus piezas con cantantes mujeres y la presentación de ideas desde el punto de vista femenino, de una ética, la del activismo de la “ola violeta” y el de la propia Parra.

KEYWORDS: Nacho
 Vegas; Violeta Parra;
Violética; Protest song;
 Feminism.

Abstract: In this paper, we will focus on the last work of the songwriter and poet Nacho Vegas, *Violética*, of 2018, album released almost a year after the centenary of the birth of Violeta Parra, in which the figure and voice of the Chilean artist are recovered. We particularly want to analyze what are the reasons for the tribute and what links do the productions of both musicians have. From Parra’s “agitadóricas songs” to the Asturian’s committed song, the sounds of popular tradition are intertwined with the most up-to-date ones and this tradition is claimed both in its creative role and in its political role. Furthermore, within the debate on feminism, Vegas’ recording carries on its title, going through the interpretation of his pieces with female singers and the presentation of ideas from the female point of view, an ethics, that of “purple wave” activism and that of Parra herself.

*“Nos quieren en soledad, nos tendrán en común”.
Nacho Vegas. “Runrún”.*

En el imaginario de la cultura española contemporánea, los vínculos entre la música popular y la política nos remiten casi por antonomasia a la figura de los cantautores, quienes –sobre todo durante los años 60 y 70– llevan a cabo proyectos creativos cargados de una decidida fuerza ilocutiva, sistematizando una oposición política desde el ámbito artístico, caracterizada por el pasaje de la letra a la voz de poetas consagrados y perseguidos por el franquismo, la exploración de principios constructivos propios, y el rescate de las identidades folclóricas (Romano, 1993).¹ En palabras de Alberti, la “urgente gramática necesaria” de los mismos, su adhesión a programas políticos de mayor o menor componente revolucionario y su abierto rechazo del régimen favorecen, en especial al comienzo, el uso del marbete “canción protesta” para referirse a sus aspiraciones, cuyo “agonismo” y pasiones en tiempos de censura – remedo de

1 Desde que, en 2016, la Academia Sueca anunciara su histórica decisión de galardonar con el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, por crear “nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”, no solo se señaló nuevamente la cercanía entre la canción de autor y la poesía, entre los cantautores y los poetas coetáneos, sino que también se puso de manifiesto la falta de límites claros entre los distintos géneros discursivos y prácticas artísticas que caracteriza a nuestra contemporaneidad, signada por la hibridez y las mediaciones de diversa índole. El debate, por supuesto, no se ha zanjado. Y, en este sentido, creemos que aún sigue siendo pertinente preguntarse: “¿Es lo mismo una letra que un poema? ¿Las expresiones orales forman parte de la literatura? ¿Es posible pensar esa letra dentro del corpus de las poéticas orales tradicionales, aunque aquí con firma de autor?”. Todo ello sigue sin estar claro, acaso lo que existan sean “respuestas contradictorias en simultáneo, que discuten entre sí y hasta se anulan, o quizá se reúnen y complementan” (Romano, Lucifora, 2020, 6). En el caso de Nacho Vegas, si bien este no se considera primero un poeta y luego un músico como Dylan, resulta imposible pensar su creación solo desde la música, ya sea por su formación literaria, ya por su recreación de las poéticas tradicionales orales, siendo esta perspectiva la que aquí nos interesa.

la cultura oral – encarnan en un discurso contestatario para ser interpretado “al sesgo” (Ong, 1986). Sin renunciar por ello a una “canción diversa” (Eco, 1990) que estimule la reflexión, buscan una manera de hacer catarsis, pero también una canción que interpele a sus contemporáneos y los llame a la acción, adoptando el rol de portavoces de su comunidad.

Por su parte La Moviada, durante la Transición, reformula la perspectiva desde la que se plantean las cuestiones políticas. Como señalan Héctor Fouce y Fernando del Val, “la vivencia del cuerpo, la forma de recorrer la ciudad, las sexualidades que el régimen había considerado desviadas y punibles, aparecen como espacios políticos a explorar. La política desaparece como discurso pero se articula a través de prácticas” (2016, 65). Sin embargo, una vez instalada la democracia esas formas pierden su componente revulsivo, se normalizan y son despojadas de su carácter político. A partir de entonces, se desestiman los relatos colectivos y las movilizaciones, y sólo son recuperados con el advenimiento de la crisis económica iniciada en 2008. Por lo que podemos pensar la trayectoria artística de Nacho Vegas de acuerdo con este último contexto.

Acusada de individualista y expresión de la clase media dominante (Lenore, 2014), el cantante asturiano comienza su carrera musical en la escena *indie* española de los años 90, como guitarrista de la banda de post-rock Manta Ray. Desde el punto de vista sonoro, tal escena apela a la distorsión de la guitarra eléctrica y a la experimentación, mientras que discursivamente prescinde de temáticas ligadas a lo social o político y da muestras sobradas de anglofilia. Esto es, la mayoría de las letras son cantadas en inglés y sus principales referentes son Sonic Youth, Dinosaur Jr y The Jesus and Mary Chain. Ahora bien, en

quince años, todo esto se transforma. No sólo el *indie* se vuelve *mainstream*, sino que las críticas a la situación social del país y el desencanto frente a la clase política cobran mayor protagonismo en las canciones. Y sin duda, es el 15M el que estimula las bases de este cambio, puesto que relega las viejas divisiones políticas, configurando una proclama transversal, en la que la indignación no entiende de izquierdas ni derechas, sino que considera a la ciudadanía frente a los políticos, banqueros y corruptos de diversa índole. A pesar de la ideología del arte por el arte que el *indie* propugna, los músicos no pueden sustraerse a la politización de sus oyentes –los jóvenes y la clase media– ni a su propia experiencia como ciudadanos.

En consonancia con lo hasta aquí mencionado, la obra solista de Nacho Vegas también acusa el impacto de la nueva coyuntura histórica. Sus primeros discos narran historias de personajes marginales y presentan una figura de autor maldito – aunque irónico, herido por la vida y entregado a sus excesos –, que se diluye a partir del EP *Cómo hacer crac*, de 2011, convirtiéndose decididamente en *Resituación*, de 2014, en un cronista de su época, a la manera de los cantautores *folk* de los 60 y 70. Su implicación política excede los límites de su obra, participa de distintas acciones reivindicativas como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca e incluso se postula a la lista de Anticapitalistas para la II Asamblea Ciudadana Estatal de Podemos.²

2 Asimismo, como veremos, el cantautor comparte con Violeta Parra no solo su posicionamiento político, sino su condición “mestiza”. Por un lado, la recreación de canciones de la tradición oral popular asturiana es una constante en su carrera y, aunque en menor medida, también se ha dedicado a la adaptación de poetas, por ejemplo, ha puesto música a los *Diariu* I y II de Ramón Lluis Bande y a unos versos de Gloria Fuertes en la “Canción para la PAH”, composición creada para apoyar la lucha en contra de los desahucios. Por el otro, ha publicado dos libros de poesías

Violética, de 2018, su álbum más reciente, recupera la figura y la voz de Violeta Parra y, al mismo tiempo, reivindica el rol creativo y político de las mujeres, presentándose esta como un modelo posible en el ámbito que el asturiano conoce mejor, el de las canciones. Las razones del homenaje son estéticas, pues el diálogo fecundo que el disco presenta entre la tradición popular y los sonidos más actuales es un aspecto de la obra parriana que Vegas aprecia. Y desde luego éticas, visto que la artista chilena es recuperada por su “canto a la diferencia” y, en relación metonímica, como representante del género al cual pertenece.³ “Violeta Parra tenía una cosa que a mí me gusta mucho, que es esa facilidad tan tremenda para aunar lo culto y lo popular” (Barrero, 2017), expresa el cantautor, a quien las movilizaciones del 8 de marzo en España lo hacen repensar el alcance de la llamada “hora violeta”. “Han sido masivas y en un momento donde la izquierda se estaba

y relatos –*Política de hechos consumados* de 2006 y *Reanudación de las hostilidades* de 2017–, presentados en festivales de poesía, en los que además de ofrecer un concierto, ha hablado sobre su literatura. Los caminos de ida y vuelta entre estos ámbitos creativos son frecuentes, no siendo *Violética* una excepción. En relación con ello, nótese que una de sus canciones, “Las palabras mágicas”, en verdad, inicialmente fue un poema registrado en su último libro publicado. Para su aparición en el disco, Vegas la amplió y, sobre todo, la dotó de un tenor político que la pieza original no poseía, al menos no de modo explícito.

- 3 Polifacética y de una creatividad desbordante, atormentada, autosuficiente, pero también auténtica e interesada en cantar al “otro”, empatizar con él y prestarle su voz, Violeta Parra puede pensarse más allá de los estereotipos, aunque su figura de artista no deje de convocarlos y mantenga una relación contradictoria o tensa con ellos. Si hay un aspecto que caracteriza su arte, en opinión de Paula Miranda, una de sus estudiosas más importantes y lúcidas, es el “desplazamiento constante entre identidades, ethos, espacios y discursos de diversos registros y temporalidades”, pues “ella encarna el mestizaje latinoamericano, que no es ya la mezcla racial, sino” –siguiendo a Jesús Martín Barbero– “«la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales... de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo»”. (2000, 7).

preguntando cómo recuperar la calle, el feminismo se reveló como un verdadero eje movilizador. Si queremos verdaderos cambios políticos, sociales y culturales también creo que tienen que pasar por ahí, por el feminismo”, continua Vegas (Garrido, 2018). Y es en ese sentido que emprende una suerte de “desmasculinización” de su ámbito de trabajo y de sus letras, dado que comparte la interpretación de sus piezas con cantantes españolas destacadas, emplea coros y presenta ideas desde el punto de vista femenino, sin que ello impida que otros espacios del álbum desplieguen reivindicaciones de su posicionamiento político habitual, más bien todo lo contrario. Si atendemos a la interpretación que hace de su tiempo histórico, la denuncia que realiza en “Crímenes cantados”, en la que narra la muerte de Zamba Martine y Mohamed Bourdebala en el Centro de Internamiento de Extranjeros de Madrid (Aluche), tanto como la recuperación de los versos compuestos por los hermanos Caxigal, dos de los maquis más conocidos de los primeros años de la posguerra, planteada en “El corazón helado”, por tomar sólo dos ejemplos, confluyen sin demasiadas contradicciones en esa “marea violeta” que el título evoca, pensada esta, en definitiva, como una “ética” capaz de asumir y propiciar los cambios sociales que el músico anhela.⁴

4 No está de más mencionar al respecto que, el día en que lanzó *Violética* al mercado, inició su gira en Murcia y destacó en las redes sociales que era el Día Internacional por el cierre de los CIE (Centros de Internamiento de Extranjeros), acompañando sus dichos con una foto del concierto, en el que se mostraba un largo cartel que rezaba: “Los Cies son cárceles encubiertas. Ciérralos”. Su militancia política y su amor por la música y la literatura son sus dos pasiones, tal y como podemos observar en su *Twitter*, en el que se muestra muy activo. Por lo que, si la disputa del capital simbólico (y económico) supone, entre muchas otras cosas, el ejercicio de la soberanía popular, este es, particularmente para los cantautores comprometidos como él, un

Publicado a casi un año del centenario de nacimiento de Violeta Parra, el disco le rinde tributo también en otros aspectos. En principio, la imagen de la portada –realizada por Miguel Brieva– presenta el rostro de la cantautora teñido de color violeta, con el cabello negro extendido a su alrededor, de modo tal que si se observa la ilustración rápidamente este no se distingue con claridad, pues se mimetiza con el cielo estrellado que rodea la figura. Su juventud es la del mito, sus ojos verdes singulares y misteriosos. El cuadro general la muestra en armonía con el paisaje nocturno, ella es una presencia y un símbolo universal de “lo femenino”. El título del proyecto, asimismo, más allá del juego de palabras entre su nombre y la ética que Nacho Vegas defiende, entre lo que el color violeta representa y los contenidos que las letras exhiben, remeda una de sus canciones más conocidas, “Mazúrquica moderna”. Registrada en *Las últimas composiciones* de 1966, quizá el disco más difundido de Parra, esta emplea –al igual que el paratexto mencionado– la técnica metatónica, por la cual las palabras del final de los versos se convierten en esdrújulas. De tono burlón y carácter metatextual, reflexiona sobre la función de la “canción política”. Según las primeras líneas, la pieza resulta en una respuesta a una pregunta que la autora debe contestar con frecuencia: “Me han preguntádico varias persónicas / si peligrosícas para las másicas / son las canciónicas agitadóricas” (97). Ella sostiene que el juramento jamás fue cumplido y los políticos son más peligrosos que los versos y, en la estrofa final, trunca su canto porque dice que tiene “flojérica en los zapáticos, / en los cabéllicos, en el vestídico, / en

“ejercicio performativo”, una práctica que “incluye la performance de los cuerpos” (Butler, 2014, 55). Primero, *in praesentia* en los conciertos, luego de modo virtual.

los riñónicos y en el corpínic” (2016, 98).⁵ Es decir, la pereza que le produce dar explicaciones rayanas con lo absurdo la recorre de los pies a la cabeza, señalando incluso elementos propios de cierta “identidad femenina”. Nacho Vegas, entonces, se adscribe con el homenaje a Violeta Parra, y en particular con el título elegido para su proyecto, a esta línea de la “canción protesta”, dedicada a la exploración de los ritmos e imaginarios de la tradición popular y al develamiento de injusticias y problemáticas sociales.⁶

Si bien *Violética*, según lo advertimos, sostiene cierta amplitud de miras, las mujeres aparecen desempeñando fundamentalmente tres roles: el de autora en “Maldigo del alto cielo”, personaje protagonista en “Aida de la Fuente”, o

5 De aquí en más las referencias a la obra poética de Violeta Parra se recuperan de la siguiente edición: Parra, Violeta. *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken. Recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso, 2016. Cabe destacar aquí, asimismo, que la condición mestiza de la artista chilena, señalada en la nota número tres, se resuelve en este libro de una manera si no novedosa, al menos en consonancia con los estatutos intercambiables con los que se piensa la canción hoy: se compilan en este volumen denominado *Poesía*, tanto las conocidas décimas parrianas y otros poemas de diverso orden como sus canciones.

6 Dada la potencia del marbete y el imaginario cultural que evoca, creemos que este es pertinente para poder pensar las musicaciones de *Violética*. Aún así, coincidimos con Dorian Lynskey –al que citamos *in extenso*–, para quien “la expresión «canción protesta» resulta problemática. Muchos artistas la contemplan como una etiqueta que los encasilla. Joan Báez (...) dijo una vez: «Odio las canciones protesta, pero algunas se expresan de modo diáfano». Barry McGuire, que en 1965 estrenó un tema definitorio del género («*Eve of Destruction*»), matizó: «No se trata exactamente de una canción protesta. No es más que una canción sobre acontecimientos actuales». Poco antes de interpretar «*Blowin` in the Wind*» por vez primera, Bob Dylan advirtió a su público: «Ésta no es una canción protesta». Sin duda, varios de los cantautores incluidos aquí querrían librarse de la etiqueta, pero mi empleo del término intenta describir, en su sentido más amplio, canciones que tratan cuestiones políticas para apoyar a las víctimas. Puede ser un encasillamiento, pero es muy amplio, está repleto de agujeros y nadie debería asustarse con él” (2018, 10).

intérprete/protagonista en “La última atrocidad”.⁷ En cuanto a “Maldigo del alto cielo” se trata de una composición de Violeta Parra grabada también en su último disco de 1966. Suerte de reverso de “Gracias a la vida”, esta forma parte del ciclo de canciones de amor que allí se registran, en especial de aquellas donde se plasma su “dolorido sentir”, como “Una copla me ha cantado” y “Run Run se fue pa'l Norte”. Su “canto a lo humano” en esta oportunidad se torna esencialista y la voz lírica maldice “la estrella con sus reflejos”, “la Cordillera de los Andes”, “la paz y la guerra”, “todo lo cierto / y lo falso con lo dudoso”, “la primavera”, “cualquier emblema”, “lo libre y lo prisionero, / lo dulce, lo pendenciero”, esto es, toda la existencia, ya sea esta natural como construida culturalmente, los paisajes, animales y estaciones del año así como las instituciones humanas, “las aulas, las sacristías”, “obispos y monaguillos, / ministros y predicandos” (2016, 46-47). Tal enojo, a su vez, encuentra su justificación en el verso que cierra cada una de las estrofas, “¡Cuánto será mi dolor!”, dado que es merced a ese sentimiento de rabia y desgarró, a su profunda tristeza, que la realidad pierde sus matices y nada merece escapar del daño deseado.

7 Con respecto al repertorio de canciones elegido para el disco, la mayoría fue creada por el cantautor, excepto la ya referida “El corazón helado”, con la que se abre el álbum perteneciente a los hermanos Caxigal; “Maldigo del alto cielo”, de Violeta Parra; y “Aida de la Fuente”, compuesta a partir de una canción tradicional muy cantada en Asturias, a la cual él le añade unas palabras sobre la muerte de la militante comunista. Todas las cuestiones manifestadas con anterioridad atraviesan estas elecciones, que se complementan con la aparición de temáticas actuales, vinculadas a las disposiciones del mercado (“Ideología”), la represión estatal (“Tengo algo que decirle”) y los crímenes de la “España profunda” (“Bajo el puente de L ara”), entre otras. Los sonidos, por añadidura, se acercan cada vez más al *folk* de instrumentación sencilla (“Un ejemplo de discreción”, “Tengo algo que decirle”), aunque varios pasajes nos remitan a los ambientes sonoros y (por momentos psicodélicos) del *indie* (“Crímenes cantados”), incorporando como novedades los ritmos de la canción tradicional popular y la cumbia en “Todos contra el cielo”.

La versión de Nacho Vegas supone una actualización de la obra parriana, en la que, más allá de la recuperación literal y completa de los versos originales, se cambia el entramado musical. Respeta la estructura rítmica y la línea melódica principal, pero se trueca bombo legüero y guitarra clásica por una instrumentación más compleja, propia del rock. En términos generales, por fuera de la batería, el bajo y la guitarra eléctrica distorsionada cumplen la función del bombo al marcar el ritmo alternativamente, y tienen mayor presencia según el tramo de la letra que acompañan, el bajo en el momento previo a que se pronuncie el verso final de la estrofa y la guitarra a continuación, cuando se produce la transición entre secciones. Por otra parte, la intensidad de la voz, las pausas y silencios que se desarrollan a la hora de interpretar la anteúltima estrofa, junto con el solo de guitarra que la precede, no son casuales, sino que pretenden distinguir el fragmento en el que se maldice al “vocablo «amor» / con toda su porquería” (46). En este sentido, recordemos que los subrayados eran innecesarios en la canción original, pues el dolor encarnaba en la voz de la cantautora y la intención autoral marginaba “los Valentinos, / los Gardeles y Negretes” (“El «Albertío»”, 77), o lo que es lo mismo, las expresiones más mediatizadas, dramáticas y estereotipadas del discurso amoroso, aquellas que tenían por receptoras pasivas a las mujeres. De hecho, si no ponemos el foco en las circunstancias autobiográficas que pueden haber inspirado el texto –la ruptura de Violeta con Gilbert Favre–, quien se apena y maldice no es ella en solitario, visto que comparte la interpretación en igualdad de condiciones con Alberto Zapicán, el último hombre con el que ella se relacionó. Ambos, por ende, coinciden

respecto de los propósitos de su canto y esto se replica en la adaptación más contemporánea. Nacho Vegas canta “Maldigo del alto cielo” con su ex pareja, la cantautora Christina Rosenvige. Sin embargo, es su voz la que se escucha en primer plano, la de ella es apenas audible. La participación de esta garantiza la repetición del dueto, siendo además orgánica en esta empresa, pues fue gracias a ella que el asturiano escuchó “atentamente a Violeta Parra” (Vegas, 2018).

“Aída de la Fuente”, por su parte, entronca con la canción que abre el disco, nos referimos a “El corazón helado”, debido a que ambas rescatan escenas y personajes históricos vinculados con el comunismo y convertidos en símbolos de la resistencia antifascista asturiana. La primera alude a la denominada “Rosa Roja de Asturias”, una joven muchacha que murió durante la Revolución de Octubre de 1934, la segunda es una adaptación de unos versos de los hermanos Caxigal, dos de los “fugaos” que se fueron al monte terminada la Guerra Civil. En la secuenciación del álbum, la canción dedicada a Aida es la anteúltima, cerrando un arco imaginario, pues la machadiana “El corazón helado” actúa como pórtico de la propuesta, animando al combate, mientras que “Aida de la Fuente” piensa a su protagonista como una heroína atemporal, aquella que volverá “cuando haya otra revuelta”, en la que “no habrá nadie tan valiente, / que ponga su pecho al frente”. La composición toma sus dos primeras estrofas de una de las versiones orales recogidas por el Grupo Cultural Xana, a la que Vegas le agrega otras dos con expresiones similares a la versión del grupo Nuberu, cantando hacia el final de modo alternado esos últimos versos en español y en bable, en concreto, “Aida que

murió gritando: «Viva la revolución» / Aida que morrió glayando: «Puxa la revolución». Su reescritura del canto tradicional popular está conectada con una concepción de la figura de autor propia de la oralidad, aquella que Diego Catalán ha denominado “autor legión” (1997), dado que, según el intérprete, uno de sus intereses actuales es “escribir canciones de una manera en la que la autoría está un poco diluida” (Peñas, 2018).⁸ El resultado se caracteriza por una brevedad próxima a la del romance, en el que, al igual que en este último, se presentan diálogos y la música también se actualiza, aunque sólo en cuanto a los instrumentos que la ejecutan. De la guitarra clásica (o posiblemente bandurria) y flauta se pasa a la guitarra eléctrica y el ukelele, pero en ambas opciones se registra un coro, en el caso más contemporáneo el Coru Internacional Antifascista Al Altu La Lleva, formado en su mayoría por mujeres.

Para finalizar, “La última atrocidad” propone un diálogo entre una pareja de amantes, signado por la incomunicación e interpretado por Nacho Vegas y Cristina Martínez, cantante de la banda de rock El Columpio asesino. A diferencia de “Maldigo del alto cielo”, en la que los cantautores interpretaban la canción de Violeta Parra al unísono, en esta las intervenciones nunca se superponen, excepto en el estribillo, y en los versos “Hay una bomba en Junquera, / te cercenará las piernas / reptarás hasta la puerta”. Estos narran

8 Si bien el interés de Nacho Vegas por la tradición popular oral está presente en toda su obra, desde el temprano *Diariu* (1997) –proyecto compartido con Ramón Lluís Bande–, no fue hasta el 2008 que el cantautor dio forma a Lucas 15 junto a Xel Pereda e intentó fusionar la tradición folclórica asturiana con el rock. Por lo que *Violética* es, en gran medida, consecuencia de diez años de sostenida búsqueda artística.

un episodio independiente del intercambio general, pero que se conecta con este a partir de la idea de que algo inminente y “atroz” está por ocurrir. La dinámica de la interacción se repite a lo largo de toda la letra. Él hace una pregunta retórica ligada a cierto discurso romántico más bien gastado, emparentado con la “novela rosa” y con la canción popular masiva, por ejemplo, “¿Y si hacemos como si nada hubiera ocurrido? / ¿Y si empezamos de cero hoy mismo amor mío?”, “¿Y si lo nuestro fuera pura cosa del destino? / ¿Y si me lleva hacia a ti cada camino?”, y ella contesta respectivamente a través de concesiones: “Estoy de acuerdo cariño empecemos, pues, de cero. / Ni nos conocemos ni nos conoceremos”, “Entonces da la vuelta, cosa guapa, échate un trago, / luego haz diez veces el camino de Santiago”. Sin embargo, por su vasto sarcasmo, esas respuestas en verdad no están consintiendo ni cediendo ante los ofrecimientos o simples cavilaciones del enamorado. La aparición profusa de expresiones de afecto – “cariño”, “amor mío”, “mi vida”, “corazón”, “tesoro”, “cielo”, “dulzura”, “prenda mía” – refuerzan la burla mordaz y la increpación de carácter ofensivo anticipada en el título de la pieza, convirtiéndose la negociación lingüística en una mera formalidad. Además, la composición renuncia a las insinuaciones y al erotismo velado, exponiendo abiertamente la insatisfacción sexual de la mujer, pues esta le reprocha a su interlocutor “llevamos, tesoro, juntos más de cinco otoños / y aún no aprendiste a comerme bien el coño”.⁹ Este es el punto más álgido de la

9 Cabe destacar que el cortometraje dirigido por Jo Sol para esta canción presenta a una mujer que suele mantener encuentros sexuales con conocidos gracias a las redes sociales, quien, cansada del maltrato de estos comienza a frecuentar a otras personas, caracterizadas por no participar de

discusión, momento en el que se manifiesta la alienación entre los miembros de la pareja. Él dice que no tiene por qué “aguantar esas impertinencias”, se pregunta ¿Y si algún día se me agota la paciencia?, en tanto ella declara: “Lo que se ha agotado, cielo, y no te has enterado, / es mi amor por ti, hemos terminado”. Si como afirma el cantante – siguiendo desde luego una de las máximas de la izquierda contemporánea – “lo personal es político” (Alonso, 2018), el texto confronta el modelo de pareja burguesa y de mujer implícita en los géneros de la canción popular masiva como los boleros, rancheras y baladas con el de una mujer empoderada, sexualmente activa y decidida respecto a la manifestación de sus deseos, al tiempo que presenta una escena de la intimidad en la que irrumpe un modelo distinto de mujer, en la misma medida que en las relaciones de pareja actuales penetran los nuevos discursos políticos y, sobre todo, las reivindicaciones del feminismo.¹⁰

Interpelado por la crisis económica, política y social que comienza en 2008 en España y el Movimiento 15M, Nacho Vegas –al igual que la escena *indie* en la que inicia su carrera musical– incorpora paulatinamente personajes, historias y contenidos relacionados con la nueva coyuntura

modelos sexuales normados. Mientras la letra de la composición tiene en cuenta el deseo sexual femenino, esta realización visibiliza sexualidades disidentes y cuerpos no normativos.

10 En este sentido, la propuesta de Nacho Vegas se acerca a la de las nuevas cantautoras latinoamericanas, quienes combinan sin perjuicios los géneros musicales de raíz folclórica con sonidos más actuales, en el marco de una experimentación sonora y discursiva “que subvierte y actualiza los géneros masivos asociados a cierta representación de lo femenino, como el bolero, el tango, la cumbia y el hip hop”. Si bien dan cuenta de los cambios de época, no es casual que sus canciones estén atravesadas por el legado de Violeta Parra, ni que estas exhiban indudables lazos “con los imaginarios de la “canción protesta” y la canción de temática amorosa” (Riva, 2017).

histórica y adhiere en más de una ocasión a la “urgente gramática necesaria” practicada por los cantautores antifranquistas de los 60 y 70. Como estos, llama a la acción a sus contemporáneos, habilita la catarsis por medio de sus canciones y, lo quiera o no, se yergue portavoz de su comunidad. A pesar de ello, no recrea las letras de sus composiciones ni los textos de poetas consagrados, sino que vuelve a las raíces, a la canción tradicional popular y a Violeta Parra, una de las figuras autorales más frecuentadas por dichos trovadores. De lo global a lo local, emplea todos los recursos sonoros provenientes del ámbito del rock y el *folk* americano, a los que le suma los ritmos populares de su tierra, Asturias, y, en su afán de recuperar la memoria histórica de esa región, nos recuerda la historia de Aida de la Fuente y la intimidad de los hermanos Caxigal en el monte. El disco de Vegas y, especialmente, su título, entonces, remiten a la cantante chilena al menos en dos sentidos. Por un lado, el intérprete considera su propuesta en la estela de las “canciones agitadóricas” parrianas, es decir, un tipo de “canción política” en la que los sonidos actuales se entrelazan con los de la tradición popular. Por el otro, ella es reivindicada en tanto cantautora y mujer, destacándose su rol creativo y político, y en relación metonímica, como representante de su género. En el seno del debate por los derechos de las mujeres, la “ética Violeta” planteada en el álbum no responde sólo a una práctica artística, sino que, en consonancia con su mirada sobre la actualidad política, hace referencia en palabras del músico, al “único movimiento con capacidad de desborde” (Peñas, 2018), por supuesto, el feminismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Sebastián. “La Canción del Día: ‘La última atrocidad’ muestra que Nacho Vegas sabe hacer canciones divertidas y con mensaje”. In: *Jenesaispop*. 2018. Disponible en: <<https://jenesaispop.com/2018/07/17/336524/la-cancion-del-dia-la-ultima-atrocidad-muestra-nacho-vegas-sabe-canciones-divertidas-mensaje/>>. Acceso en 12 nov. 2019.
- Barrero, Miguel. “Nacho Vegas: la idea, la poesía y la canción”. Entrevista a Nacho Vegas. En: *El Cuaderno*, Gijón: jun. 2017. Disponible en: <<https://elcuadernodigital.com/2017/06/01/nacho-vegas-la-idea-la-poesia-y-la-cancion/>>. Acceso en 12 nov. 2019.
- Butler, Judith. “‘Nosotros el pueblo’. Apuntes sobre la libertad de reunión”. In: Alain Badiou et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, 47-67.
- Catalán, Diego. *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Garrido, Martín. “‘Que sea la canción la que mande’. Entrevista a Nacho Vegas”. In: *Los inrockuptibles*. Buenos Aires: jul. 2018. Disponible en: <<https://losinrocks.com/entrevista-a-nacho-vegas-que-la-cancion-mande-9ecfb6d060d0>>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Lenore, Víctor. *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing, 2014.
- Lynskey, Dorian. *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*. Buenos Aires: Malpaso, 2018.
- Miranda, Paula. “Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias”. In: *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile: 2000. Disponible en: <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Parra, Violeta. *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken. Recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso, 2016.
- Peñas, Enrique. “El feminismo es el único movimiento con capacidad de desborde”. Entrevista a Nacho Vegas. In: *Mondosonoro*. Jun. 2018. Disponible en: <<https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nacho-vegas-violetica/>>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Riva, Sabrina. “Una muchacha y una guitarra. Nuevas cantautoras latinoamericanas”. In: *El Cuaderno*, Gijón, 2017. Disponible en: <https://elcuadernodigital.com/2017/09/15/nuevas-cantautoras-latinoamericanas/>. Acceso en 20 oct. 2019.
- Romano, Marcela G. “Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat”. In: *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 1993, 57-74.
- Romano, Marcela G.; Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (dirs.). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM, 2021.
- Val, Fernán del y Héctor Fouce. “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”. In: *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 4 (1), 2016, 58-72.
- Vegas, Nacho. “Nacho Vegas elogió a Violeta Parra: ‘En ella encuentro una voz y una personalidad únicas’”. Entrevista a Nacho Vegas”. In: *La Viola*, Bs. As.: 2018. Disponible en: <https://tn.com.ar/musica/hablamos-con/nacho-vegas-escuchando-violeta-parra-encuentro-una-voz-y-una-personalidad-unicas_880358>. Acceso en 12 nov. 2019.

DISCOGRAFÍA

- Grupo Cultural Xara. *El Son nos Cantares de la Revolución d’Ochobre de 1934 (I)*. CD. Oviedo: Fono Astur, 1996.
- Nuberu. “Aida de la Fuente”. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=rVMd6Z2xEgM>>. Acceso en 15 nov. 2019.

Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*. CD. Buenos Aires: Warner, 1999.

Vegas, Nacho. *Cómo hacer crac*. CD. Madrid: Marxophone, 2011.

Vegas, Nacho. *Resituación*. CD. Madrid: Marxophone, 2014.

Vegas, Nacho. *Violética*. CD. Madrid: Marxophone, 2018.

VIDEOGRAFÍA

Sol, Jo (Director) y María Bas Baldó (Productora). *La última atrocidad*. Cortometraje.
Realización por Jo Sol, 2018.

